

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

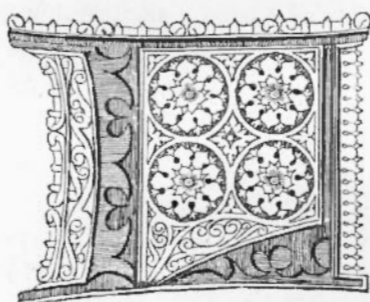
APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

EXPOSITION

DE

L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE¹

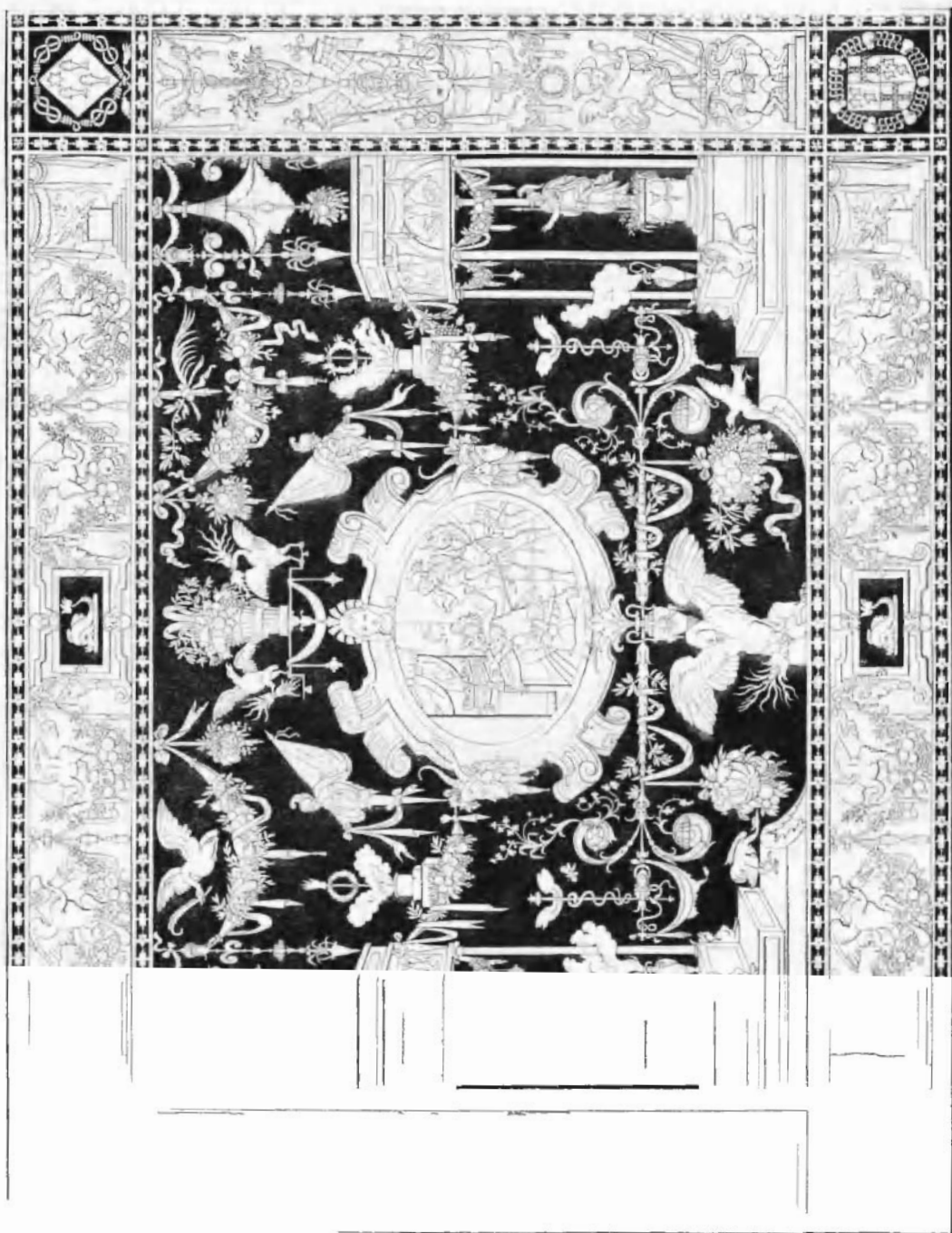
(SUITE ET FIN)



ES TAPISSERIES D'ORNEMENT. — De toutes les tapisseries, quels qu'en soient l'époque et le style, celles qui nous touchent le plus sont celles où l'ornement domine. D'abord on doit pouvoir mieux, lorsqu'on les compose, en combiner l'économie avec ce qui doit les entourer, de manière à faire de la décoration de l'appartement un tout solidaire; puis on risque moins de prétendre lutter contre la peinture. Enfin l'exécution peut en être plus libre, et l'on s'aperçoit mieux en les voyant qu'on est en présence d'un tissu.

Nous ignorons absolument si, en outre des verdure agrémentées de chiffres, d'emblèmes et d'armoiries, le moyen âge connut les tapisseries exclusivement d'ornement, et si l'on réalisa avec un tissu quelque chose d'analogue à ce que les verriers appellent des vitraux légendaires, ou même à ce qu'ils appellent des grisailles. Nous n'avons connaissance, pour le supposer, que de deux broderies au point carré, sur canevas,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XIV, p. 485 et 273.



OSIANKIENSKI (XVII stulecie). — (Appartenance à M. Mallet de Boilly, — Dessin de M. Ch. Daran.)

appartenant, l'une au musée du Louvre, l'autre à la Société archéologique de Toulouse¹.

La première, qui est du XIII^e siècle, représente la légende de saint Martin, dont les différents épisodes sont distribués dans des médaillons qu'accompagnent quelques ornements; la seconde est du XIV^e.

Du XV^e siècle nous connaissons quelques essais dont le plus heureux est la magnifique tapisserie de la *Vierge glorieuse*, que M. le baron Ch. Davillier avait prêtée à l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée (2^e série, t. X, «. 51).

Des motifs d'architecture dans le style du XV^e siècle en divisent le champ en plusieurs compartiments qui encadrent la figure de la Vierge, les scènes qui la symbolisent et les bustes des prophètes qui l'ont annoncée.

Dans la pièce des commencements du XVI^e siècle, représentant une des œuvres de charité que M. Émile Peyre a exposée, la bordure acquiert une telle importance qu'elle balance le sujet qu'elle encadre dans son champ circulaire. Mais il faut arriver jusqu'à la pleine Renaissance pour trouver une tapisserie dont l'ornement soit le principal.

La gravure de l'un des deux magnifiques fragments, aux emblèmes de Catherine de Médicis, appartenant à M. Émile Peyre, accompagnait notre premier article. Nous publions aujourd'hui la grande tapisserie appartenant à M. Maillet du Boullay, qui relève de la même inspiration. Ces grotesques, d'une composition si particulière, semblent en effet avoir été dessinés par Androuet Du Cerceau, comme on peut s'en assurer en les comparant avec l'une de ses « petites arabesques », qu'il suffirait d'agrandir, croirait-on, pour obtenir immédiatement un modèle de tenture.

Tout, jusqu'à l'air des têtes et au dessin des personnages, rappelle les types créés par Niccolo dell' Abbate. Aussi croyons-nous que l'on peut faire honneur à l'atelier de Fontainebleau de ces tapisseries qui procèdent si évidemment de l'école formée par la décoration du palais fondé par François I^{er}.

L'inspiration est autre dans la pièce de *Neptune* exposée par M. Gavet, pièce qui fait partie d'une tenture dont nous connaissons trois autres parties appartenant au même amateur.

Elle est autre aussi dans la tenture des *Travaux d'Hercule*, exposée

1. Nous avons publié la première dans les *Annales archéologiques* de Didron. La seconde a été décrite dans « les Mémoires de la Société archéologique du midi de la France, » t. XI.

2. *L'Art pour tous* a publié en 1873 la pièce de *Minerve* qui fait pendant à celle de *Neptune*.

par M. E. Peyre, comme dans celles que M. Spitzer avait envoyée à l'exposition du palais Bourbon en 1874.

Dans toutes ces tapisseries, les grotesques sont plus robustes et dessinés à une échelle plus grande. Puis leurs enroulements, plus solidement liés ensemble, circonscrivent des compartiments dont les fonds sont diversement colorés, tantôt en bleu, tantôt en rouge, tandis que le fond est



uniformément vert ou rouge dans les tentures de l'école de Fontainebleau.

Celles-ci procèdent de Jean d'Udine et de Perino del Vaga, tandis que les autres se rapprochent davantage de Nicoletto de Modène.

Les bordures de toutes ces pièces ne diffèrent du fond que par leur coloration, et cela doit suffire pour en limiter la composition.

Dans les grandes pièces que le xvii^e siècle appelait les « Rabesques de Raphaël », qui représentent le triomphe ou la glorification de quelques dieux de l'Olympe, et que Bruxelles a exécutées au xvi^e siècle

d'après un maître du nord de l'Italie, les figures jouent un grand rôle. Mais la distribution presque symétrique des groupes, leur combinaison avec des ornements d'ailleurs fort sobres donnant une égale importance à toutes les parties de la composition, leur impriment un caractère absolument ornemental.

Au milieu du xvi^e siècle l'ornementation se modifie sous l'inspiration probable d'artistes du Nord, qui ne purent subir l'influence de la Renaissance sans réagir contre elle et en altérer le caractère. C'est à Frans Floris, élève de Lambert Lombard, que l'on pourrait faire honneur de cette seconde Renaissance, bientôt adoptée par tous les petits maîtres qui ont fixé leurs inspirations et leurs caprices dans des eaux-fortes aujourd'hui si recherchées.

En tout cas, Frans Floris, dans ses cartouches gravés de 1564 à 1567 ; Mathias Zundt et Benedictus Battini, dans ceux de 1553, pour ne citer que ceux qui ont daté leurs estampes, ont adopté le même style, que différencie seule la personnalité de chacun d'eux. Ce style est bien connu, et d'ailleurs la tapisserie, appartenant à l'un des membres de la famille de Rothschild, que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, le leur rappelleront. Une pièce exposée par M. Maillet du Boullay, et les *Dieux*, dits de Lucas, au Garde-Meuble, appartiennent au même art.

Le cartouche italien développe et enchevêtre ses enroulements, qui passent les uns à travers les autres et s'allongent en lanières percées de trous, greffées les unes sur les autres et renflées par places, qui ressemblent plutôt à des assemblages de bois découpé ou de bandes de fer forgé qu'à un morceau de peau, qui est le prototype du cartouche. Les vases eux-mêmes sont découpés à jour, et le goût de l'époque pour le menuisé trouve amplement à se satisfaire en arrondissant au-dessus des personnages des berceaux où grimpent quelques feuillages. Le tout, d'ailleurs, est combiné avec les animaux chimériques, les termes, les trophées et les guirlandes, qui sont les éléments ordinaires des décorations de la Renaissance. A propos de ce type du berceau, nous rappellerons ici ce que nous avons dit plus haut des verdure de la tenture de *Vertumne et Pomone*, qui est un magnifique exemple de l'alliance, avec les figures, de la végétation soumise à l'architecture et réglée par elle de façon à devenir un ornement.

Excessivement riche pour ce qui concerne le xvi^e siècle, l'exposition de l'histoire de la tapisserie l'est moins pour le xvii^e.

Nous ne trouvons guère que le petit panneau de la *Femme adultère*, à M. Lévy, qui certainement est Flamand d'inspiration comme de fabrication. Le médaillon qui encadre le sujet est surmonté par un enlacement



TAPISSERIE DE MOUTON DE SYRE SUEZ. — Appartient à M. le baron de Rothschild. — Dessin de M. Montalari.

de rinceaux symétriques d'un dessin un peu lourd, combinés avec des mascarons d'un type passablement vulgaire.

Le genre a dû peu changer jusqu'à l'établissement des Gobelins, car nous trouvons les mêmes rinceaux abondamment feuillagés, plus élégants, il est vrai, dans les deux belles portières du Garde-Meuble, qui ne sauraient être antérieures à l'année 1662, puisqu'elles portent dans leur bordure l'emblème du soleil. Nous avons déjà dit qu'elles avaient été présumablement fabriquées dans l'atelier de F. de la Planche. Sur les inventaires du Garde-Meuble, elles portent la désignation de « portières de Palidor ». Ce nom, qui nous est inconnu, a-t-il été réellement porté, ou bien est-il une altération de celui de Polydore de Caravage, qui a dessiné de si beaux ornements au xvi^e siècle ?

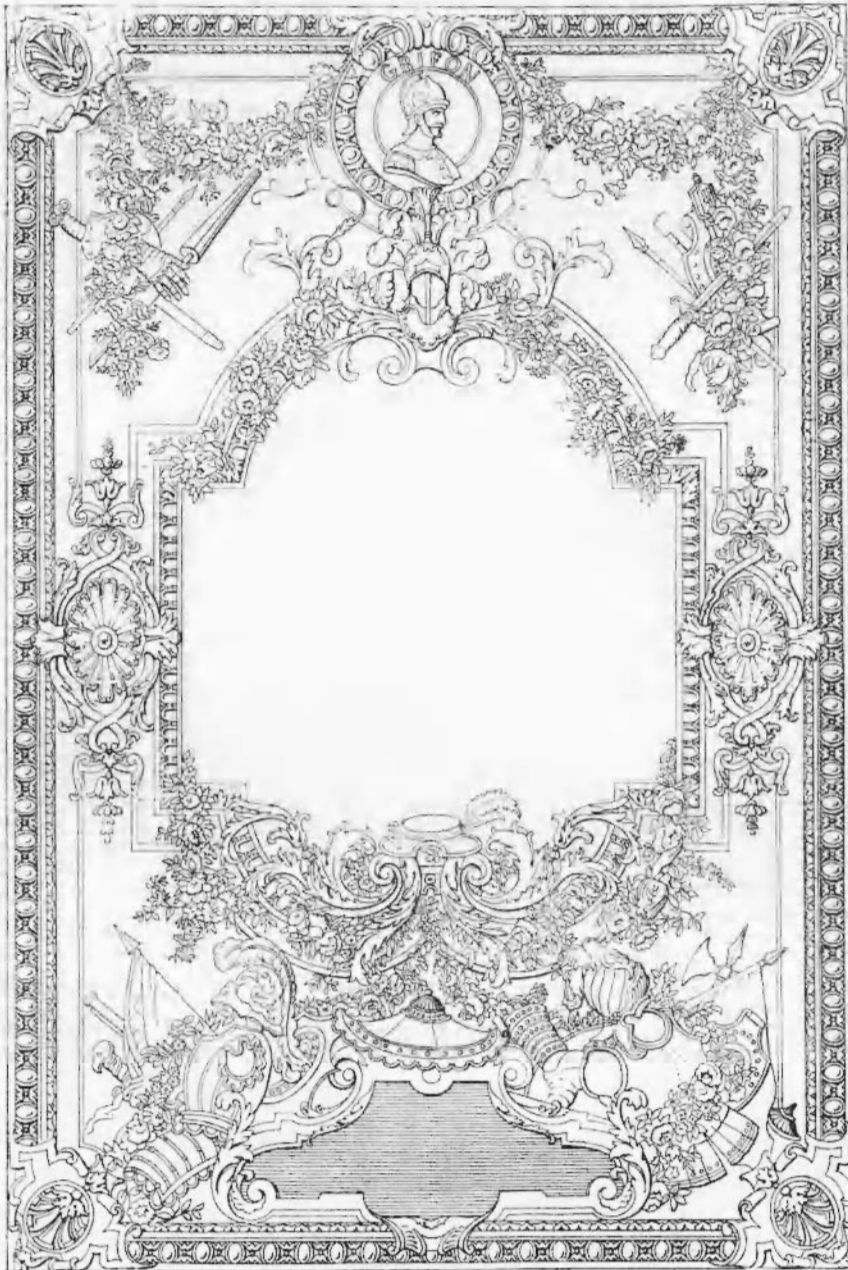
C'est surtout dans la composition des portières que s'exerça le goût des peintres des commencements de l'établissement des Gobelins. Nous n'avons pu encore retrouver la portière du « Char », qui revient le plus souvent dans les anciens comptes. Mais la portière d'« Apollon », d'après la peinture de Noël Coypel exposée au musée du Louvre, nous montre que cet artiste sut heureusement profiter des études qu'il avait faites sur les tentures du xvi^e siècle que possédait le Garde-Meuble dès cette époque.

« Le centre est occupé par des colonnettes en lapis formant une loge, un petit kiosque à l'usage d'un prince de la maison du Soleil, qui sera, si vous le voulez, Apollon. La base et le pourtour de la loge sont ornés de Pégases en arabesques et de jolies femmes portant des fruits. Les colonnettes sont revêtues de festons. Tout cela est absurde et charmant tout ensemble, tout cela est aussi loin de la vérité que la divine poésie est loin de la vile prose ¹. » Mais tout cela est dans un juste équilibre qui fait de cette portière un chef-d'œuvre.

Noël Coypel, à notre avis, qui est aussi celui de Charles Blanc, n'est point mis à la place qu'il mérite comme ordonnateur de modèles destinés à la tapisserie. Il s'était nourri du xvi^e siècle en s'en inspirant pour l'interpréter à la mode de son temps, mais sans en altérer les qualités de composition et de couleur. En outre des tapisseries exécutées d'après lui, nous citerons, pour le prouver, deux maquettes récemment acquises par les Gobelins, projets de tapisseries pour la chambre et le cabinet du roi. Les travaux d'Hercule y sont figurés au milieu d'ornements qui ne le cèdent en rien aux belles tentures de MM. Gavet ou Émile Peyre, et qui les rappellent.

C. Audran fut aussi un des plus habiles inventeurs de sujets de por-

1. Charles Blanc. *Le Musée des tapisseries*. (LE TEMPS du 4 septembre.)

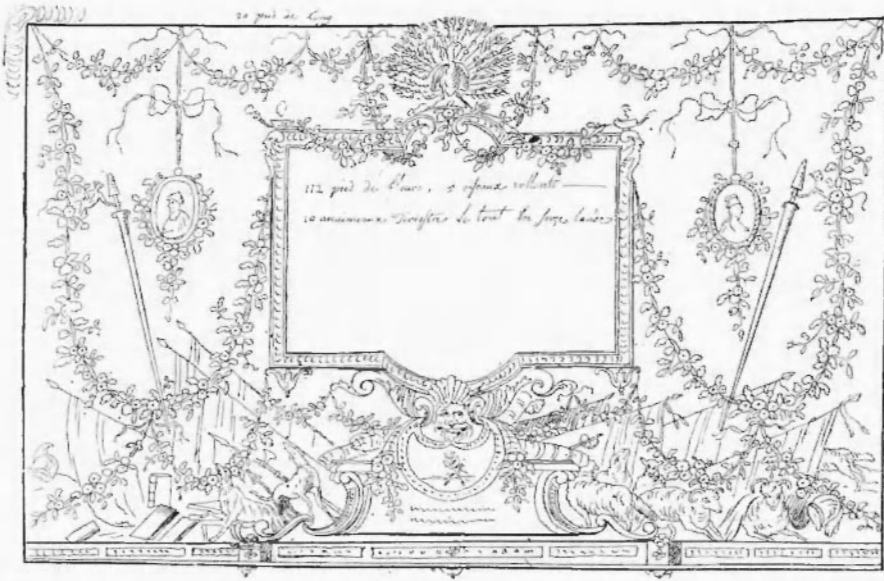


PREMIÈRE BORDURE DE DON QUICHOTE (COMMENCEMENT DU XVIII^e SIÈCLE)

(D'après une tenture appartenant à M. le comte de Venneville. — Dessin de M. Ch. Durand.)

tières. Celles des *Saisons* ou des *Mois* — car on mettait des mois partout en ce temps-là — dont trois exemplaires sont exposés, et que les gravures contemporaines ont trop fait connaître pour que nous les reproduisions, appartiennent à un art moins robuste que celui de Coypel, mais montrent plus d'élégance.

C'est d'ailleurs toujours le même principe : une grande figure sous un léger édifice moitié architecture, moitié ornement, combiné avec des



DEUXIÈME BORDURE DE DON QUICHOTTE (1753).

(Fac-simile d'un dessin original de Le Maire.)

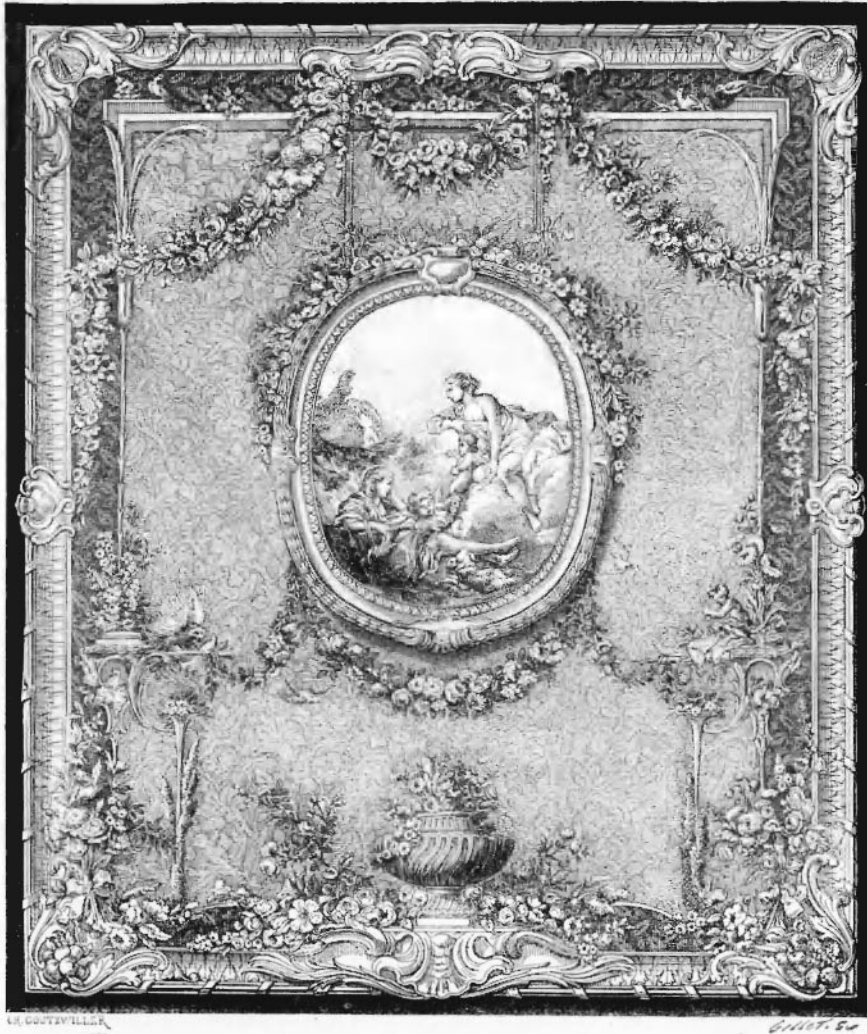
attributs, le tout entouré par une étroite bordure servant à limiter le champ et dont on pourrait à la rigueur se passer.

Audran imagina également de petits panneaux étroits que son frère a gravés, qui pouvaient servir d'entre-fenêtres étant séparés, et qui représentent les douze dieux.

Citons encore les deux portières de Diane dont nous ignorons l'auteur, que Beauvais a fabriquées, et qui sont datées par les petits écus de France et de Pologne que l'on a introduits dans leur composition.

Béram apporta un art nouveau qui n'est à vrai dire qu'une transformation des arabesques d'Androuet du Cerceau, lesquelles ne sont qu'une imitation de l'Antique. Mais il trouva des arrangements qui lui sont

tout personnels, bien qu'ils accusent le caractère général de l'ornementation de son époque. Ils sont bien particuliers en effet ces ensembles où des personnages en costume héroïque de théâtre, chantent, accompa-



ENDYMION, D'APRÈS BOUCHER.

(Tenture appartenant au Garde-Meuble. — Dessin de M. (h. Goutzwiller.)

gnent ou écoutent l'opéra ; dînent et sont servis par des singes cuisiniers, aux différents étages des caprices de sa légère architecture où cabriolent et perchent des quadrumanes et des oiseaux.

Nous reconnaissons bien ce type général dans les tentures couleur tabac d'Espagne que Beauvais a fabriquées et qui sont exposées par M. Bellenot, mais sans avoir pu rencontrer dans l'œuvre gravé de Bérain aucune des tapisseries dont on est accoutumé de lui attribuer l'invention.

La seule que nous ayons jamais rencontrée et qui certainement lui appartient, — car elle porte son nom inscrit en toutes lettres, — est d'un tout autre caractère. C'est comme le tableau final d'un ballet : des divinités marines groupées en avant d'une architecture rustique entremêlée d'abondantes cascades et de jets d'eau. On sait que Bérain était décorateur de l'Opéra.

Les *Triumphes des dieux* appartenant à M^{me} Détourbet nous rappellent assez cette composition. D'une ordonnance moins élégante que les compositions gravées de Bérain elles appartiennent à son style général pour les combinaisons de lignes enlacées qui couvrent leur architecture et se développent sur leur bordure. Elles allient en outre, dans leur arrangement quasi-symétrique, les personnages et l'architecture avec une heureuse harmonie.

Jusqu'ici on s'est peu préoccupé, il faut le reconnaître, de la matière dont devaient être faites les décorations pour lesquelles on imaginait de si belles choses. Qu'on mette à part les qualités propres à la tapisserie, et l'on reconnaîtra que toutes ces compositions pouvaient aussi bien être peintes sur le mur que tissées en laine. Sous Louis XV une transformation du goût, jointe peut-être à une nécessité d'arrangement, amena ce résultat qu'on donna aux tapissiers des modèles qui accusent franchement le procédé, tout en laissant dominer l'ornement.

La célèbre tenture de *Don Quichotte* d'après Ch. Coypel en fut l'occasion. Les aventures de l'ingénieux hidalgo, figurées dans un champ de proportions restreintes, étaient posées au milieu d'« alentours », comme on disait alors, d'une grande importance. Dans celui que nous reproduisons ici d'après une des dix-sept pièces de la tenture qui appartient à M. le comte de Venneville, le fond est berclé de petits triangles de deux tons jaunes qui le font ressembler à un damassé. Ici l'imitation du tissu est timide. Mais elle s'accuse franchement dans l'alentour que Le Maire, le cadet, composa en 1753 pour les tentures dont le Garde-Meuble a exposé des spécimens. Ils appartiennent à deux suites, l'une sur fond rose, l'autre sur fond jaune, dont les ornements diffèrent peu. Nous donnons ici le fac-simile de la maquette dessinée à la plume par Le Maire, d'après l'original conservé aux Archives nationales. On voit qu'en supprimant plus ou moins des guirlandes de fleurs que Bolkamf

fut chargé de peindre sur le fond on arrive facilement à ne donner à celui-ci que les dimensions voulues par la surface à tendre.



LA BALANÇOIRE, D'APRÈS BOUCHER.

(Tenture appartenant au Garde-Mobilier.)

Si nos gravures ne reproduisent point le détail du damassé qui constitue la grande originalité des deux et même des trois encadrements de *Don Quichotte*, la maquette de Le Maire ne l'indiquant pas

d'ailleurs, nous avons tenu à montrer cependant quelles transformations s'étaient opérées dans le goût en peu d'années. La tenture appartenant à M. le comte de Venneville porte les noms de deux chefs d'atelier des Gobelins qui font remonter sa fabrication à une époque antérieure à l'année 1740. Or, en 1753, le modèle de Le Maire ne montre plus la même fermeté ni dans les lignes ni dans les masses, et il doit ce qu'il en conserve encore au grand style du xvii^e siècle.

François Boucher survient qui amollit encore les choses, tout en composant un tenture qui à notre avis est un chef-d'œuvre : c'est celle dite des *Amours des dieux* que possède le Garde-Meuble.

Les sujets figurés dans des médaillons ovales sont sertis par une bordure d'or suspendue par des guirlandes de fleurs sur une tenture rose damassé ton sur ton qu'entoure une seconde bande de damassé rose d'un ton général plus foncé, séparée du champ qu'elle circonscrit par un ornement d'or. Un cadre doré limite le tout.

Nous savons bien qu'une critique sévère blâmera tous ces ors imités. Mais si elle est trop sévère elle pourra finir par tout proscrire, même les peintures qui créent le mensonge d'un relief ou d'une action sur la surface lisse d'une toile ou d'un mur. Il est des conventions qu'il faut accepter, quitte à l'artiste à en user avec discrétion. Ce nous semble être le cas ici, et François Boucher n'a jamais prétendu nous faire illusion avec toutes ces boiseries dorées. Il ne cherchait dans leur ton verdâtre qu'une harmonie avec les rouges adoucis de ses fonds. Car la composition de cette tenture doit être entièrement de lui, nous en avons pour garant une maquette peinte que possèdent les Gobelins et qui partout porte la griffe du maître : sujets, fond diapré, attributs et bordure.

Les deux damassés qui s'encadrent avec tant de bonheur dans la tenture qui nous occupe, séparés d'ailleurs et circonscrits par un ornement plus ferme par le dessin et la couleur, ont conduit Boucher à supprimer complètement la bordure et à encadrer le sujet par ses propres éléments. Il a traité une tapisserie comme une vignette. Déjà Oudry avait usé d'un procédé presque analogue ainsi que nous l'avons dit en nous occupant des bordures.

La gravure ci-jointe d'une des compositions de Boucher, la *Balancoire*, montre comment le sujet, quel qu'il soit, s'ajuste entre deux palmiers dont un terrain porte les troncs et comment une draperie réunit les cimes de façon à former un encadrement qui se détache sur un fond uni. Ce parti manque de fermeté dans le dessin, et nous ne l'indiquons que comme le dernier exemple d'un système peu recommandable.

Nous savons que sous l'Empire on composa quelques portières où l'ornement règne exclusivement. Comme les anciennes « chancelleries » de jadis où les armes de France, portées par deux anges, s'étaient sur un fond bleu fleurdelisé, c'était l'écu impérial qui occupait un champ vert semé d'abeilles d'or.

Il se peut que l'on ait aussi exécuté quelques modèles inspirés de Percier et Fontaine, semblables à ceux que le Garde-Meuble a exposés, et qui, bien que portant les fleurs de lis de la Restauration, peuvent être un arrangement d'une composition d'époque antérieure. La pesanteur de ces ornements, bâtards épais de l'art romain, et la dureté de leurs colorations nous montrent dans quel discrédit était tombé l'art décoratif. Les quelques spécimens de meubles de la même époque fabriqués à Beauvais dans un style quelque peu troubadour ne sont pas faits pour en donner une meilleure idée.

Une tentative honorable fut faite sous le gouvernement de Louis-Philippe pour ramener aux tapisseries presque exclusivement décoratives. On commanda une nouvelle suite des châteaux dont Alaux et Couder composèrent les alentours. Ils sont d'une grande importance et rappellent dans un autre style ceux que Charles Le Brun et Van der Meulen faisaient exécuter pour leurs compositions.

Sous le second Empire, enfin, l'occasion de décorer l'un des salons de l'Élysée fit reprendre l'ancien thème des portières des *Saisons* d'Audran. M. J. Dieterle fut chargé de l'architecture et de l'ornement ; M. Paul Baudry peignit les figures qui symbolisent les *Cinq Sens*, tandis que, suivant les anciens errements, des spécialistes comme MM. Lambert et Chabal-Dussurgey exécutèrent les animaux et les fleurs. La guerre arrêta l'exécution de cet ensemble, la Commune brûla, avec les modèles, tout ce qui était sur les métiers, n'épargnant, sans le vouloir, ce qu'on en peut voir à l'exposition de l'Histoire de la Tapisserie.



LES COLORATIONS. — Les tapissiers du moyen âge ne possédaient pas une palette plus variée que les miniaturistes et les peintres sur verre. En outre des trois couleurs fondamentales, le rouge, le bleu, le jaune,

ils n'usaient guère que du brun rouge, du tanné et du vert, le tout de deux ou trois tons¹.

On sait comment ils les employaient, et avec quelle sûreté ils passaient d'une coloration à l'autre au moyen de hachures qui étaient pour eux une nécessité de fabrication.

Presque toutes les tapisseries du moyen âge étant plus longues que larges eussent exigé des métiers démesurément longs pour être exécutées dans le sens même de la composition. On trouva plus pratique de poser le modèle sur le côté et de le copier sur un métier plus court, qui exigeait moins de place, coûtait moins cher et donnait une tension plus égale à tous les fils de la chaîne, car les longs cyindres fléchissent à leur milieu. Mais un autre avantage bien plus considérable résulta de la facilité, et, par suite, de la moindre durée du travail : ce fut une fabrication plus économique.

Ceci demande une explication.

Comme dans la plupart des sujets ce sont les lignes verticales ou légèrement obliques par rapport à la verticale qui dominent, surtout au moyen âge où les mouvements sont plus modérés et les draperies plus simples, ces lignes verticales devenant horizontales sur le métier, il était bien plus facile de les dessiner suivant la trame que suivant la chaîne.

Le tapissier, en effet, exécute comme une mosaïque de laine dont les éléments tous égaux sont des rectangles. Leur longueur est donnée par la grosseur du fil de chaîne qu'ils recouvrent, et leur hauteur par celle du fil de trame qui les forme. Or, comme ce dernier est plus fin que le premier qui doit être plus résistant, il arrive que les rectangles, c'est-à-dire les éléments du tissu, sont plus longs que hauts. Les contours du dessin sont donc formés par des lignes brisées dont les ressauts sont plus longs dans le sens horizontal que hauts dans le sens vertical. Si donc la ligne à dessiner se rapproche de l'horizontale, elle sera exécutée par une série de gradins allongés qui se confondent presque avec elle, tandis que si elle se rapproche de la verticale, ces gradins seront en bien plus grand nombre et lui donneront un aspect plus tremblé, qui, du reste, disparaît à distance. Mais ce n'est pas tout. S'il s'agit de modeler un pli, par exemple, et qu'il soit horizontal, il sera bien plus facile d'y arriver au moyen d'une série de « duites » d'une même couleur,

1. *La Présentation au Temple*, du xiv^e siècle, à M. Escosura, est tissée avec dix-neuf couleurs; *L'Apocalypse*, du xiv au xv^e siècle, avec vingt-quatre; *La Vierge glorieuse*, de la fin du xv^e siècle, à M. le baron A. Davillier, une des tapisseries les plus riches que nous connaissions, n'est composée que de quarante et une couleurs, l'or compris.

aussi longues qu'il sera nécessaire, que s'il était vertical; auquel cas il faudrait opérer par petites duites de couleurs différentes et juxtaposées. Ainsi il est telle draperie qui exécutée horizontalement pourra être modelée par des duites couvrant vingt, trente, quarante fils de chaîne, et qui verticalement exigera des duites ne couvrant qu'un, deux, ou trois fils. On conçoit que l'exécution est plus rapide dans un cas que dans l'autre, et que si les dimensions du métier ne permettent pas d'employer un aussi grand nombre d'ouvriers sur la même pièce que si elle était exécutée dans le sens de sa longueur, la durée du travail peut être presque égale dans les deux cas. Le premier présente donc une économie considérable à l'entrepreneur.

Si ces explications ont été assez claires, on comprendra la raison des hachures que l'on remarque sur les plus anciennes tapisseries; hachures qui apparaissent verticales, mais qui, étant normales à la chaîne, ont été exécutées horizontalement sur le métier. Le tapissier ayant peu de tons d'une même couleur à sa disposition a été forcé de les alterner, de les hacher les unes par les autres, afin de passer insensiblement d'un ton dans un autre et d'une couleur dans l'autre.

Ainsi, par exemple, les anciens tapissiers ne possédaient guère plus de trois bleus dont la lumière était blanche, et trois verts dont la lumière était jaune, et il fallait passer du vert le plus foncé au jaune sans heurter l'œil, et ils s'y montrèrent très-habiles. Aussi nos artistes tapissiers d'aujourd'hui reconnaissent que si parfois les anciens dessinaient un peu gauchement, ils étaient d'admirables exécutants.

Leurs figures dessinées par un trait de contour noir ou brun, et modelées franchement mais sans rudesse, forment un ensemble essentiellement décoratif auquel ajoute encore la sobriété des couleurs employées, et, par suite, leur répétition dans les carnations comme dans les draperies et les accessoires.

Et qu'on ne croie pas que tout ceci résulte d'une décoloration inégale des laines employées. Le fait est voulu, et, ce qui le prouve, c'est l'emploi des colorations différentes dans l'exécution d'une même draperie, comme le vert et le jaune, et l'introduction de l'or. Ce qui le prouve aussi, c'est l'examen des revers de la pièce, lorsque ayant été protégé par une doublure, ses colorations ont été conservées à peu près intactes.

Le procédé de l'exécution par hachures s'accuse plus ou moins franchement dans toutes les tapisseries du xv^e au xvi^e siècle suivant qu'on a employé un plus ou moins grand nombre de couleurs dans leur composition. Quelle que soit la tonalité qui domine, tantôt bleue, tantôt rouge, tantôt verte, on n'emploie à ces époques que des couleurs franches, celles

qui étant de bon teint constituent l'assortiment ordinaire du tapissier.

Cet assortiment s'augmente à mesure que l'art se transformant exige plus de souplesse dans la traduction de modèles plus compliqués ¹.

Les cartons de Jules Romain ainsi que ceux de Jacques Jordaens que conserve le musée du Louvre, bien qu'ils indiquent un progrès par rapport à l'indication des couleurs sur les toiles peintes du xv^e siècle exposées par la ville de Reims, montrent cependant par la comparaison avec les tapisseries du temps quelle liberté était laissée aux tapissiers pour remonter les tons et traiter l'œuvre suivant les nécessités spéciales à leur art.

Avec les compositions de Ch. Le Brun qui ne sont à vrai dire que des tableaux, des couleurs nouvelles sont introduites dans la fabrication, qui auparavant n'y entraient qu'accidentellement : ce sont le noir et les bruns foncés, et le blanc.

Par sa constitution même, la tapisserie se refuse à exprimer les grands clairs et les grands sombres. Étant composée de petits cylindres juxtaposés que forment les fils de chaîne, recouverts eux-mêmes d'autres petits cylindres qui sont les fils de trame, de quelque façon qu'elle soit éclairée, elle est nécessairement traversée par deux séries de lignes claires et de lignes sombres alternées ; chaque cylindre ne recevant de lumière que sur sa partie saillante qui porte ombre sur sa partie fuyante. Aussi les grands clairs sont atténués par la série des lignes sombres, et les grands sombres par celle des lignes claires. Si le blanc est employé dans les tapisseries anciennes, c'est un blanc relatif, la laine n'étant d'ailleurs jamais d'un blanc absolu, mais toujours teintée de jaune. Se refusant d'ailleurs à se teindre des couleurs trop claires, il faut qu'on lui substitue la soie lorsqu'on doit user de celles-ci.

Quant au noir nous ne le trouvons à la Renaissance que dans le champ de quelques camaïeux de peu d'importance, mais non par grandes surfaces comme dans certains vêtements de la tenture de *l'Histoire du Roy*. De plus la laine noire se « brûle » plus rapidement que les autres et exige plus que toute autre les soins du restaurateur.

L'or qui intervient si souvent dans l'exécution des tapisseries, surtout au commencement du xvi^e siècle et même au xvii^e, où on l'emploie parfois concurremment avec l'argent, se retrouve dans les tapisseries du temps de Louis XIV. Il est dans le sujet, mais surtout dans les bordures, tantôt tissé avec la laine ou la soie, tantôt brodé en saillie et sautant un

1. La tenture de *Vulcain*, du xvi^e siècle, au Garde-Meuble, ne renferme pas plus de cinquante couleurs ou différents tons d'une même couleur. La tenture d'*Arthémise*, du xvii^e, en a exigé davantage.

nombre variable de fils de chaîne, afin d'offrir de plus grandes surfaces lisses à la lumière et d'en recevoir plus d'éclat.

L'or dans la plupart des sujets peut être remplacé par la soie dont un tapissier habile obtiendra les mêmes effets, et plus durables. La soie s'harmonise mieux d'ailleurs avec le reste du tissu que ne le peut faire un fil métallique qui est d'une toute autre nature puisqu'il renvoie la lumière tandis que la laine l'absorbe en grande partie.

Dans les bordures il peut jouer un rôle plus satisfaisant en contribuant à faire des jeux de fond chauds et brillants sur lesquels s'enlèvent en couleur plus ou moins mate les caprices de l'ornementation tissés en laine ou en soie. Mais l'or, tel qu'il faut l'employer, présente un grand inconvénient : celui de se noircir sous l'influence de certaines vapeurs.

Le fil d'or du commerce n'est point de l'or pur, mais il est formé d'un fil de soie recouvert d'une lame d'argent doré, enroulée en spirales autour de lui de façon à le recouvrir entièrement. Cette lame était primitivement un cylindre d'argent plus ou moins doré que l'on a étiré pour l'allonger en fil, puis laminé pour l'aplatir en ruban. Or ces deux opérations, la première surtout, ont arraché l'or par places, ainsi qu'on peut le reconnaître au microscope, et laissé à nu l'argent qui se colore en noir par les vapeurs sulfureuses. Aussi existe-t-il des tapisseries d'où l'or est complètement disparu pour ne laisser en place qu'un fil noir qui a transformé en ombre ce qui devait être lumière.

Afin d'éviter cet inconvénient on a fait fabriquer du fil d'or pur pour les nimbes de la *Visitation* de Ghirlandajo, récemment exécutée aux Gobelins, tandis que la soie seule a servi à tisser les ornements des costumes et de l'architecture que le vieux maître florentin avait exprimés par de la dorure.

Lorsque Noël Coypel put exercer une influence par ses compositions sur les ateliers des Gobelins, nous voyons prescrire les colorations extrêmes et dominer le côté clair du cercle chromatique, du rouge au vert, — le rouge surtout. Les tentures qui n'étaient pas de lui s'en ressentirent, et il y a comme un air de parenté, par rapport à la couleur, entre toutes celles qui y furent tissées dans les commencements du XVIII^e siècle. Peut-être aussi voulut-on faire valoir l'écarlate des Gobelins; mais il est plus probable qu'une certaine atmosphère colorée s'établit dans les ateliers par l'exécution de pièces aussi montées de ton que l'étaient les modèles de Noël Coypel.

Pour nous, les tapisseries de cette époque ne le cèdent en rien aux plus belles d'aucune autre, ni par les qualités de la composition ni par l'éclat de la couleur distribuée par grandes masses claires. Si celle-ci

s'est atténuée, ainsi qu'on peut s'en convaincre en étudiant leur envers, l'atténuation est peu considérable et l'ensemble n'en est point disloqué.

L'assortiment des laines était alors plus riche qu'aux siècles antérieurs, car on n'aperçoit de travail par hachures que dans le passage d'une couleur à l'autre ou de deux tons très-opposés, et encore n'est-on pas certain qu'il n'y ait là une alternation de l'un des deux.

Notons que les verdure du xvii^e siècle, et que les paysages qui servent de fond aux figures de l'époque qui nous occupe sont remarquables par le vert bleu qui domine dans les parties sombres du feuillage qui s'éclaire volontiers en jaune.

Les peintres du règne de Louis XV amenèrent une crise dans l'art du tapissier.

Coloristes plus fins, mais aussi plus débiles que leurs prédécesseurs ; forcés d'ailleurs d'harmoniser leurs décorations avec les blancs et les ors des boiseries, ils introduisirent dans leurs peintures des gris légers qu'ils voulaient imposer aux tapissiers. Ceux-ci résistèrent prétendant avec raison qu'une tapisserie n'est point un tableau, et que, ne devant user que des couleurs solides fournies par le teinturier, ils ne pouvaient compromettre la durée de leurs œuvres par l'emploi de couleurs fugaces qui disparaîtraient bientôt. La lutte fut vive : les peintres l'emportèrent, mais les faits ont donné raison aux tapissiers.

Certes, le public, comme les artistes, est séduit par la tonalité grise qui étend son harmonie sur toutes les tentures anciennes, surtout sur celles du xviii^e siècle. Mais s'il voulait bien soumettre à l'analyse ces tentures d'un si agréable aspect, il y reconnaîtrait un grand nombre de dislocations qui résultent de l'emploi de couleurs qui, par trop fugitives, ont complètement disparu en laissant de grandes taches blanches. Les différentes pièces de la tenture d'*Esther*, de J. François de Troy, nous en donnent d'éclatants exemples.

Il reste certainement toujours quelque chose de ces grandes machines : leur superbe ordonnance, avec les grandes oppositions des valeurs colorées des personnages aux tons neutres des fonds. Puis ces tentures étant exécutées avec une simplicité relative, par grands plans colorés, où les larges lumières s'opposent presque, sans l'intermédiaire de demi-teintes, à des ombres chaudes et soutenues, les décolorations n'ont porté que sur certaines parties de la composition, respectant tout ce qui était traité suivant l'ancienne pratique.

Les carnations elles-mêmes participent de cette simplicité et de cette large exécution. Il est, en effet, une tradition aux Gobelins, transmise par les anciens aux doyens de la génération présente, suivant laquelle

on ne connaissait jadis que trois gammes pour les carnations : celle des hommes, celle des femmes et celle des enfants, et que chacune de ces gammes ne comprenait guère que trois à quatre tons d'une même couleur : la lumière, la demi-teinte et l'ombre. Admettons qu'il y ait un peu d'exagération dans ce dire, toujours est-il que les carnations des tentures anciennes sont peu variées, et que cette uniformité qui contribue à l'aspect décoratif en rappelant de place en place les mêmes colorations, localise les altérations qui ne portent que sur les parties où il était impossible de ne point se conformer à la volonté du peintre.

Que l'on examine maintenant la tapisserie de la *Peste de Jaffa*, d'après Gros. Ici l'on a prétendu lutter avec une peinture qui est assurément un des chefs-d'œuvre de l'art du XIX^e siècle, mais qui ne fut certainement ni conçue ni peinte pour servir de modèle à une tapisserie. On l'a voulu copier telle qu'on la voyait, avec toutes les complications de ses colorations diverses, ici éclatantes, ici assourdies ; on a poursuivi le modelé et la recherche du ton aussi loin que le maître l'avait poussée, et pour ce faire on a usé jusqu'à l'abus de toutes les ressources de la palette fournie par le teinturier. Or toutes les couleurs n'étaient ni également solides ni également altérables. Les unes ont passé au clair ; les autres ont poussé au noir, si bien qu'elles ont exercé d'affreux ravages dans la tapisserie. De loin elle a toujours un grand aspect, ses belles combinaisons de groupes, de lumières et d'ombres ; mais de près, que reste-t-il ?

Comme les couleurs et les tons sont juxtaposés et non hachés les uns par les autres, les effets de clair et de sombre ont été transformés par places ; ce qui était demi-teinte arriva à être plus foncé que ce qui était ombre, et le modelé est devenu méconnaissable. Cet effet est surtout visible sur les corps des pestiférés couchés aux premiers plans. Ce ne sont plus des hommes, mais tout ce qu'il plaira d'imaginer de rocailleux et de discordant.

Si, assez aveugle pour n'avoir point été instruit par un pareil exemple, l'on voulait aujourd'hui copier en tapisserie un autre tableau, aussi peu convenable, le résultat, sans être plus conforme au modèle dans le présent, que ne l'était l'œuvre de Gros lorsqu'elle sortit du métier, ne subirait point les mêmes ravages dans l'avenir, grâce au mode de fabrication adopté aujourd'hui aux Gobelins. C'est celui des hachures par couleurs complémentaires, essayé au commencement du siècle par le tapissier Deyrolle, et systématiquement développé depuis. Il consiste à composer, non pas une couleur franche, mais une couleur rabattue d'un ton quelconque au moyen de deux couleurs complémentaires de même

hauteur : un rouge et un vert, — un orangé et un bleu, — un violet et un jaune.

Ce procédé a plusieurs avantages.

D'abord, comme il n'existe que trois couleurs fondamentales, qui se complètent par trois couleurs intermédiaires, il arrive nécessairement que les six couleurs du prisme se trouvent intimement mêlées et traversent toute la pièce, puisqu'un jaune est rompu par un violet, un bleu par un orangé, un rouge par un vert, et réciproquement. Un ton local en résulte qui contribuera d'abord à donner une certaine harmonie à l'ensemble. Puis, comme deux couleurs complémentaires mêlées se rabattent pour donner du gris, il est possible d'obtenir ces gris dont on parle tant aujourd'hui pour empêcher le choc des couleurs trop vives, au moyen de couleurs moins rabattues que le résultat semble l'indiquer. On obtient l'apparence du gris sans l'employer, et comme il est formé par un mélange dont l'œil reçoit l'impression inconsciente, les couleurs produisent cette vibration et possèdent cette finesse que la peinture recherche.

Nous indiquerons, comme exemple de ce résultat, la tunique rose de la figure du *Vin*, d'après M. J. Mazerolle, destinée à la rotonde de l'Opéra, et exécutée par les mains et sous la conduite de M. E. Flament, sous-chef, l'un des tapissiers des Gobelins qui raisonne et systématise le plus cette pratique. Cette draperie est modelée en vert sans cependant cesser d'être d'un gris rosé dans les ombres.

Ceci n'a point été fait pour le plaisir d'étonner ceux qui voudront bien analyser cette draperie, comme tout ce qui sort aujourd'hui de la Manufacture, mais afin de donner plus de solidité aux colorations de la tapisserie.

Toutes choses étant égales dans les procédés et dans les matières employées, le teinturier ne peut donner la même durée aux couleurs très-claires qu'aux couleurs plus foncées, ni aux couleurs rabattues qu'aux couleurs normales. Si donc on peut rabattre un ton en employant concurremment deux laines teintées de deux tons complémentaires plus élevés, le résultat sera plus solide.

En outre, si les laines jouent avec le temps, les unes devenant plus claires, les autres plus foncées, comme aucune couleur n'est localisée sur un point quelconque, mais comme elle s'étend partout, ces altérations porteront sur toute la pièce, qui haussera, mais surtout qui baissera de ton sans se disloquer.

On pourrait craindre que ce procédé n'empêchât d'aborder les colorations vigoureuses en les affadissant. Nous croyons que le résultat

obtenu dans la traduction de la *Visitation*, de Ghirlandajo, du musée du Louvre, pourra rassurer à cet égard.

Nous avons dit « traduction », parce que l'exécution en tapisserie d'un tableau n'est point une simple copie. Il est nécessaire de prévoir, dès le jour où on la tisse, ce que sera la tapisserie dans l'avenir. La vouloir faire semblable au modèle, surtout si celui-ci est peint dans les colorations adoucies, c'est se préparer des mécomptes prochains. Aussi faut-il remonter les colorations et partout transposer. L'effet sera brutal, peut-être, au sortir du métier, mais il faut savoir travailler pour l'avenir. Une tapisserie doit pouvoir vieillir.

Nous nous arrêtons ici, bien que l'exposition de l'Histoire de la Tapisserie, qui a servi de thème à cette étude, ait encore beaucoup de choses à nous enseigner.

Nous n'avons rien dit des tapisseries pour meubles où les Gobelins et Beauvais ont travaillé ensemble.

Les tapis aussi eussent exigé quelques observations. En présence de l'heureuse invasion des tapis d'Orient, il eût peut-être été opportun d'étudier si l'ancien genre français inauguré à la Savonnerie au xvii^e siècle, et tellement perfectionné dans un sens qui le rend impropre à faire un tapis d'un tissu qui n'est plus subordonné à la décoration de l'appartement où ou le place et aux meubles qu'il doit porter, ne doit pas revenir à sa simplicité primitive ou sinon être profondément modifié.

En voyant la portière en velours exécutée du temps de Louis XIV et exposée par le Mobilier national, nous eussions pu nous demander si, au lieu d'employer l'habileté de l'atelier de la Savonnerie établi aux Gobelins à des œuvres aussi parfaites que le grand tapis à fond noir, dont la perfection même est un défaut, eu égard à l'emploi qu'il doit avoir, il n'est pas convenable de commander aussi à cet atelier des tentures de murailles. Car lui demander des œuvres moins parfaites que ce qu'il fait aujourd'hui serait le faire déchoir et méconnaître le parti qu'on en peut tirer. Aussi eussions-nous pu justifier la décision qui le fait concourir dès aujourd'hui à la décoration du Panthéon en exécutant deux immenses tentures destinées à garnir les murailles des transepts, derrière les autels de la Vierge et de Sainte-Geneviève.

Les produits nouveaux de l'atelier de tapisserie demanderaient aussi quelques explications sur les tendances décoratives qu'il est peut-être possible d'y reconnaître. Mais ce que nous avons déjà dit des produits de l'art ancien nous dispense de parler de l'art contemporain, car nous y avons indiqué implicitement quel est le but vers lequel nous croyons

que l'on doit tendre. Que l'on puisse donner une destination à toutes les tentures qu'on y tisse, condition indispensable pour que les modèles aient un caractère décoratif, et la science d'un personnel qui se prête avec une si merveilleuse souplesse aux genres les plus divers, se pliera à toutes les simplifications comme il se plaît à toutes les difficultés.

L'étude que nous venons d'esquisser eût été impossible sans l'exposition provoquée par l'Union centrale. En réunissant et en classant autant que possible, par époques et par ateliers, la plupart des tapisseries exposées, elle a donné la valeur d'un enseignement au magnifique ensemble qui a étonné et charmé ceux mêmes qui l'ont organisé. Elle a montré à tous des œuvres qu'il eût souvent été difficile de connaître et qu'il eût été certainement impossible de comparer.

Si cette exposition a été pour nous un complément d'enseignement sur l'histoire de la tapisserie, elle a été surtout un enseignement pratique. Nous espérons, nous sommes même certain qu'elle l'a été aussi pour beaucoup d'autres.

Par ses belles tentures du XVI^e et du XVII^e siècle, pour ne point remonter plus haut et pour ne citer que des œuvres sur lesquelles tout le monde est d'accord, cette exposition nous a montré que l'agrément d'une composition diffuse, la gaieté des colorations vives et soutenues et la simplicité de l'exécution sont nécessaires pour qu'une tapisserie soit décorative, agréable et durable.

Il est vrai que, pour arriver aujourd'hui à ce résultat, il faut que ceux qui dirigent les ateliers de tapisseries, — quels qu'ils soient, industriels ou fonctionnaires, — réagissent contre le goût trop général du public, dont la masse n'estime une tapisserie que lorsqu'elle peut en dire : « on jurerait que c'est un tableau », — cruelle injure, — et dont la partie éclairée, séduite par l'harmonie que le temps a donnée aux vieilles tentures, demande qu'on lui fasse des tapisseries déjà vieilles avant que de quitter le métier.

Afin de guérir celle-ci de ce goût malsain, nous eussions désiré que l'on eût pu exposer à l'envers quelques-unes des tapisseries anciennes les mieux conservées, au lieu de le faire seulement pour la bordure de l'une des pièces du temps de Louis XIV placée au-dessus du métier de la Manufacture des Gobelins¹.

1. Cette bordure retournée, bien que plus intense de ton que celle que l'on voit à l'endroit, du côté opposé du sujet, n'apparaît pas à distance telle qu'elle est réellement examinée de près. Les fils, — les *débourats*, — que l'on est obligé de laisser sur le tissu pour qu'il soit solide, embrouillant le dessin, rendent plus grises ses colorations.

Par ses expositions précédentes, l'Union centrale a déjà exercé une grande influence sur l'industrie française. Celle surtout qui avait l'art oriental pour objet nous a valu les progrès immenses que la céramique a faits dans toutes ses branches : la faïence, la porcelaine, l'émaillerie et la verrerie. Espérons que celle de l'Histoire de la Tapisserie, sans avoir une influence au-si étendue, puisque l'industrie qui y est représentée se trouve en un moins grand nombre de mains, en exercera une aussi importante par les résultats.

ALFRED DARCEL.

